

GUIDES THÉMATIQUES

DES

Œuvres Classiques et Modernes

A 30 CENTIMES

PUBLIÉS PAR

J. ERMEND BONNAL et M. PETER JOUCKE

Préface de ALEX. GUILMANT

VIII[e] SYMPHONIE

en FA MAJEUR (Op. 93)

DE

L. VAN BEETHOVEN

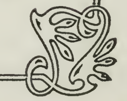
(Né à Bonn le 16 Décembre 1770, mort à Vienne le 26 Mars 1827)



EDITION M. SENART, B. ROUDANEZ & Cie

20, rue du Dragon

PARIS

AVANT-PROPOS

Deux mots pour présenter au public les *Guides Thématiques* des œuvres classiques et modernes. J'ai grand plaisir à exprimer ici toute la sympathie que m'inspire cette publication. Il s'agissait, en effet, de mettre un guide à la disposition des amateurs, de plus en plus nombreux, qui savent s'intéresser sérieusement aux œuvre symphoniques, et d'obtenir que ce guide fût vraiment à la portée de tout le monde, aussi bien par la clarté et la précision de sa parole que par son prix tout à fait modeste. Le but est élevé, et une pareille iniative mérite d'être fortement encouragée.

Les auteurs se sont d'abord proposé de venir en aide à ceux qui, tout en ayant l'amour de la musique, n'ont pas l'habitude de l'analyser et ne sont pas suffisamment familiarisés avec la construction des œuvres classiques, l'enchaînement des thèmes et des épisodes principaux, leurs modulations et leurs développements ; il faut que l'auditeur, à qui cette collection est destinée, puisse s'orienter au milieu des morceaux joués et en suivre les grandes lignes. Mais ils ont voulu aussi faire connaître, de façon sommaire, les circonstances où se trouvait le maître tandis qu'il composait, c'est-à dire les pensées, les dispositions, les sentiments, en un mot l'état d'âme qu'il révèle consciemment ou qui se reflète à son insu dans son œuvre.

Une tentative comme celle-là vient à son heure. Le public musicien à qui s'adressent ces analyses leur fera un accueil joyeux, parce qu'il se rendra immédiatement compte qu'elles l'aideront puissamment à se former le goût et la conscience musicale.

Alex. GUILMANT.

Nous tenons à témoigner notre gratitude chaleureuse à notre regretté maître, Alexandre Guilmant, qui a bien voulu nous prodiguer ses conseils et prendre notre publication sous son patronage. Nous considérons aussi comme un devoir de reconnaître notre dette envers MM. Grove, C. Bellaigue, R. Rolland, Prod'homme, Schuré, E. Borrel, P. Lalo, Pioch, Chantavoine, à qui nous avons emprunté des renseignements et des citations sur la vie et les œuvres de Beethoven.



VIIIe SYMPHONIE (fa majeur)

(Op. 93)

La symphonie en *fa* fut terminée à Linz, au mois d'octobre 1812, quatre mois après « sa sœur aînée », la septième. Le manuscrit, conservé à la Bibliothèque Royale de Berlin, a pu heureusement échapper au couteau du relieur, et l'on peut lire à la première page cette inscription qui est de Beethoven : *Sinfonia*, Linz, au mois d'octobre 1812. Dans le livre d'esquisses qui se rapporte à cette époque, on lit qu'elle a été commencée immédiatement après la symphonie en *la* (septième) et que Beethoven y travailla tout l'été, durant son séjour à Tœplitz et à Linz.

A Tœplitz, il retrouva ses amis les princes Kinsky et Lichnowsky, Gœthe, Varnhagen von Ense, Bettina von Arnim. Cette société avait pour lui un grand attrait. Mais ce que son séjour à Tœplitz eut pour lui de plus intéressant, c'est sa rencontre avec son amie de l'été dernier, Amalie Sebald. Il n'avait pas pu l'oublier. Il recommença ses assiduités auprès d'elle, il fit tout son possible pour réaliser enfin son vieux rêve, un foyer, la vie de famille. Malheureusement, cette dernière passion « finit comme toutes les précédentes ». Le rêve était irréalisable. Qui sait pourtant si Amalie Sebald n'a pas été l'inspiratrice principale de cette œuvre où bat un cœur de jeunesse, de fantaisie et de félicité ?

Il court de Tœplitz à Linz pour régler à son idée une grave affaire de famille. Intransigeant sur les questions de morale, véritable puritain, Beethoven ne pouvait tolérer la liaison irrégulière de son frère Johan, pharmacien, âgé de 35 ans, avec Thérèse Obermayer. Grâce au concours de l'archevêque et des magistrats, la police est autorisée à expulser la dame. Johan, forcé de céder, épouse Thérèse. Mais pour Ludwig, que de mauvaise humeur et de colère ! Tous ces ennuis, tous ces tracas, n'empêchaient pas son travail d'avancer régulièrement. Il est bien possible que les discussions sauvages avec un frère récalcitrant et sa « reine de nuit »

(c'est ainsi que Beethoven a dénommé Thérèse Obermayer) se soient répercutées dans certaines pages d'un caractère violent et surtout dans le finale.

Sa passion pour Amalie Sebald, les querelles furieuses de Linz, les dispositions maladives causées par une infirmité inguérissable, les continuelles inquiétudes d'argent, toutes ces misères et même le goût immodéré des plaisanteries bizarres, en un mot les moindres faits de la vie quotidienne, Beethoven arrive à les élever au rang d'idées générales, à les traduire en sons, en phrases d'une rare beauté. Son caractère, son tempérament si personnel, voilà ce qui est au fond de cette symphonie ; il s'y montre aussi naturel que possible, tout « déboutonné » d'après sa propre expression.

A ce moment, il a 42 ans. Son humeur fantasque, tantôt joviale et même triviale, tantôt amère, s'est développée et se manifeste alors dans toutes ses paroles dans ses lettres, dans ses actes ; sa rude ironie n'épargne personne, il passe d'une extrémité à l'autre, d'une gaîté sauvage, d'un rire à grands éclats à des accès de colère terribles ; en un mot, il jette bas tout frein, s'affranchit de toute retenue. Cet état d'esprit s'exprime dans la 8e symphonie.

Grove qualifie la 8e symphonie d' « humoristique » (Humorous Symphony). Oui, mais cet humour est souvent terrible. « L'atmosphère du premier et du dernier mouvement — dit-il — est remplie d'une jovialité rude et franche ; mais déjà dans le premier on la voit assombrie par des éclats d'une vive colère... »

« Ces deux symphonies (7e et 8e) trahissent Beethoven lui-même.... l'homme y est surpris dans son existence familière, avec ses habitudes et ses airs de chaque jour ». (C. Bellaigue). Mais n'oubliez pas que son génie sait transformer les manifestations de la vie commune et les élever à l'ordre de l'idéal et de la beauté.

La première exécution de la 8e symphonie eut lieu sous la direction personnelle de Beethoven, dans la grande salle de la Redoute de Vienne, le 27 février 1814. Ce concert, donné à son profit, était ainsi annoncé par Beethoven, dans la *Gazette de Vienne* : « Encouragé par l'accueil bienveillant de l'honorable public et sur la demande expresse de plusieurs de ses bons amis, le soussigné aura l'honneur de faire entendre, dimanche prochain, 27 courant, dans la grande salle de la Redoute, sa composition sur la Victoire de Wellington à la bataille de Vittoria, ainsi qu'une symphonie entièrement nouvelle, non encore entendue jusqu'à ce jour et un trio vocal entièrement inédit. Pour les détails de ce concert, qui sera donné avec le concours des meilleurs artistes de la ville, consulter les affiches ». Le programme du concert, outre ces trois œuvres, indiquait la 7e symphonie par laquelle devait commencer la soirée.

On applaudit beaucoup la 7e symphonie, ; mais la 8e, son œuvre favorite, n'eut pas de succès. Cet accueil défavorable peut s'expliquer d'après

Grove, par l'exubérante gaîté de cette musique. Non seulement chaque mouvement est plein d'humour, mais encore chacun a une nuance spéciale d'allégresse ; et l'auditeur, dont le souvenir est encore plein des mouvements nobles de l'*Eroica*, de l'*ut mineur* ou de la 7e symphonie, n'admet pas sans peine que le maître ne plaisante pas et qu'il faut prendre l'œuvre au sérieux.

Pour bien juger cette composition, il est indispensable de ne pas oublier un trait de la nature de Beethoven. Il aimait autant le côté sérieux de la vie, que la gaîté et la plaisanterie En ce sens, cette symphonie est plus que toute autre le vrai portrait du maître dans sa vie quotidienne ; elle reflète sa personnalité dans ce qu'elle a de plus caractéristique.

Grove conclut son étude sur cette symphonie par les paroles suivantes : « Dans toute son œuvre il n'y a pas d'autre exemple de ce cœur d'enfant dans celui d'un homme » qu'on puisse comparer à la symphonie que nous venons d'étudier. Et, à ce propos. nous pouvons nous réjouir qu'il lui ait été possible, au début de la période longue et difficile dans laquelle il entrait, de jouir un moment d'une joie aussi parfaitement cordiale et innocente que celle qui est dépeinte dans sa 8e symphonie ».

« Jamais art au monde n'a créé d'œuvres aussi sereines que les symphonies en *la* et en *fa* et toutes les autres œuvres de parenté si étroite avec elles qu'il composa à l'époque divine de sa complète surdité. Leur action immédiate sur l'auditeur est la libération de tout péché et l'impression qui suit est le sentiment du Paradis perdu, par lequel nous rentrons de nouveau dans le monde des apparences. Ainsi ces œuvres merveilleuses prêchent le repentir et l'expiation au sens le plus profond de la révélation divine ». (Wagner).
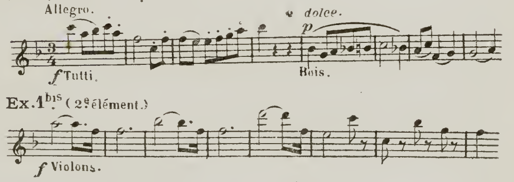
1re Partie. — **Allegro vivace con brio**, en *fa majeur.*

Composition de l'orchestre ; 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, 1 paire de timbales, quatuor à cordes.

L'Allegro s'ouvre par le thème A (ex. 1) plein de franchise et de simplicité — exposé par tout l'orchestre *ff* (sauf dans les 4e, 5e, 6e et 7e mesures).
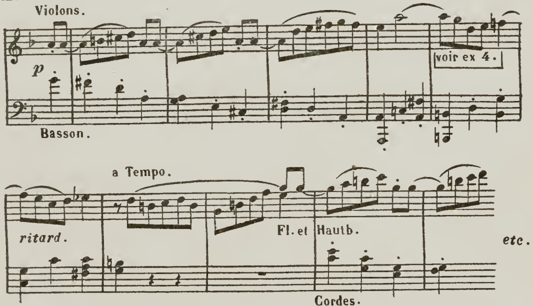
Le premier élément de ce thème est essentiellement mélodique ; le deuxième (ex. 1 bis) est rythmique.
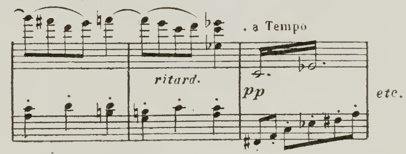




Le deuxième élément module en *mi bémol*, puis s'arrête... Un silence suivi de quelques accords staccato (aux cordes), et le thème B (ex. 2), fait son entrée — de façon tout à fait inattendue — en *ré majeur.*
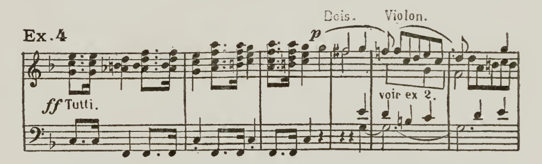




Ce second thème est, selon nous, plus remarquable que le premier. Commencé en *ré majeur*, il module et se renouvelle en *ut majeur* (aux bois), puis brusquement s'interrompt — sans conclure — sous un accord de 7e diminuée = *fa dièze, la, do, mi bémol* (ex. 3) : « On dirait, écrit Berlioz, à entendre ce caprice mélodique, que l'auteur, disposé aux douces émotions, en est détourné tout à coup par une idée triste qui vient interrompre son chant joyeux. »
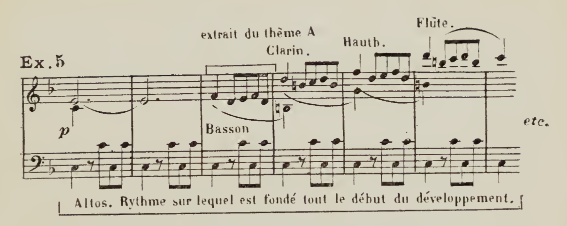


Cette chute du thème B sert de sujet à un très court épisode aboutissant — par une modulation en *ut majeur* — à une importante période de concluante. Cette période débute en *ut* par des accords *ff* sur le rythme binaire, auxquels font suite des rappels du thème B aux violons (ex. 4).
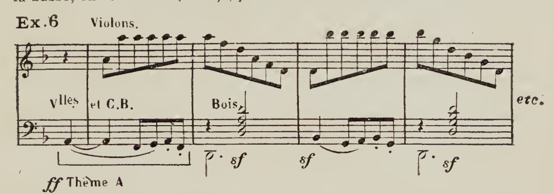


Conclusion en *ut majeur* de la 1re partie et reprise. Dans le développement qui vient ensuite « nous verrons, écrit M. C. Bellaigue, ce que Beethoven, en veine d'ironie et de sarcasmes, sait faire d'un thème aimable d'abord et rien de plus ; avec quel acharnement, quelle furie, il le martèle, le pile et le broie ; quels coups tantôt il assène et tantôt il pousse, et comme il semble tour à tour s'indigner et se divertir ».

Le rythme (ex. 5) sur lequel s'achève l'exposition se prolonge dans le développement où, tout d'abord, il accompagne un fragment (la 1re mesure) du thème A, sur lequel est fondé tout le développement.
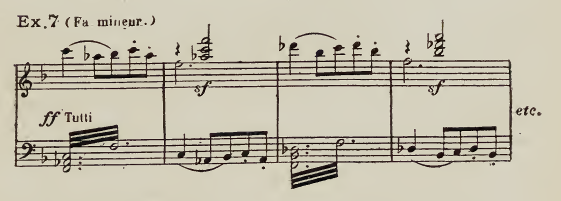


La figure ci-dessus fournit une période en *ut*, qui se reproduit immédiatement après, en *si bémol*, puis en *la majeur*. Ce thème passe ensuite à la basse, en *ré mineur* (ex. 6) ; puis la formule ci-dessous se renverse, et

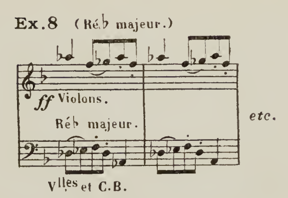


le fragment du thème A passe aux seconds violons et clarinettes, en *sol mineur*. Le même fragment apparaît successivement en *fa mineur* (ex. 7), en *ré bémol majeur* (ex. 8) et en *si bémol mineur*.

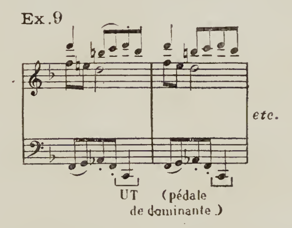
Passant des violons aux basses, à l'intervalle d'une mesure (ex. 7),
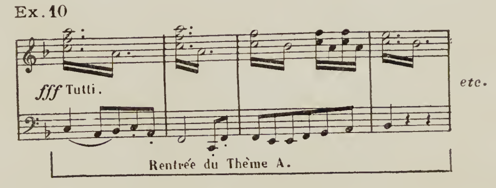


puis d'un temps (ex. 8),



le fragment du thème module et prépare le retour du ton *fa*, par une pédale de dominante (ex. 9).
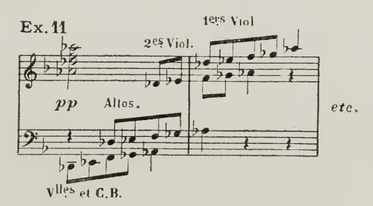


La modulation s'accomplit, et *fa majeur* fait sa rentrée sous l'aspect du thème A, à la basse (ex. 10).
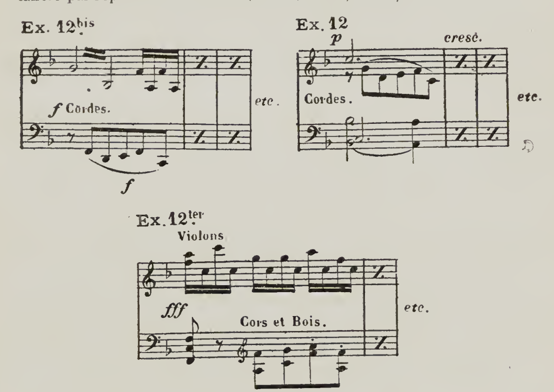


Le deuxième élément du thème A (ex. 1 *bis*) est également représenté aux basses.

Puis le thème B rentre en *la bémol*, module en *fa* et, comme la 1re fois, s'arrête sans conclure. Des épisodes semblables à ceux de la

1re partie (exposition) font suite à ce thème. Après les dessins d'arpèges sur l'accord de *fa,* le morceau semble fini ; mais le rythme concluant (ex. 5) se prolonge, et une *coda* commence. Sans jamais s'éloigner du ton de *fa* (sauf de passagères modulations), cette *coda* reprend divers fragments des thèmes A et B, tantôt par entrées serrées (ex. 11),
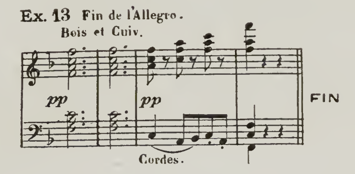


tantôt par répétitions obstinées (ex. 12, 12 *bis*, 12 *ter*).



L'allegro s'achève sur un effet très inattendu : la masse de l'orchestre, après avoir frappé *ff* une série d'accords, s'efface brusquement et fait place au quatuor des cordes, alternant avec les bois et les cuivres, repre-

nant *p* les mêmes accords. Le *diminuendo* augmente encore et le morceau prend fin *pp* (ex. 13).



Le thème A, qui fut d'abord jovial et franc, puis dur et altier, s'humanise et prend fin sur un sourire de bon géant.

2e Partie. — **Allegretto Scherzando,** en *si bémol majeur.*

Composition de l'orchestre : la même que précédemment, moins 2 trompettes et les timbales.

« L'*allegretto scherzando* est une de ces productions auxquelles on ne peut trouver ni modèle, ni pendant ; cela tombe du ciel tout entier dans la pensée de l'artiste ; il écrit tout d'un trait et nous nous ébahissons à l'entendre. Les instruments à vent... accompagnent d'accords plaqués, frappés huit fois *pianissimo* dans chaque mesure, le léger dialogue des violons et des basses (1). C'est doux, ingénu et d'une indolence toute gracieuse comme la chanson de deux enfants cueillant des fleurs dans une prairie par une belle matinée de printemps » (Berlioz).

Il se dégage de ce morceau un parfum de naïveté et d'insouciance tel, que, selon le mot de Schopenhauer, il suffit de l'entendre pour oublier que ce monde n'est que misère. La phrase principale du thème se compose de deux membres, de trois mesures chacun, dont l'asymétrie rythmique est provoquée par le silence qui succède à la reprise des basses (ex. 14).

---

(1) Ex. 14.

Ex. 14

Allegretto scherzando. Thème principal.

1ers Violons. Vlles et C.B.

pp Bois.

pp
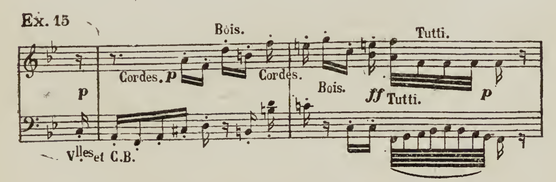
Bois. *sempre staccato.*

1ers Violons.

Bois.

etc.

Ce thème achève son exposition, par une modulation à la dominante (*fa*); un élément en *fa* (ex. 15) fait suite à cette exposition.
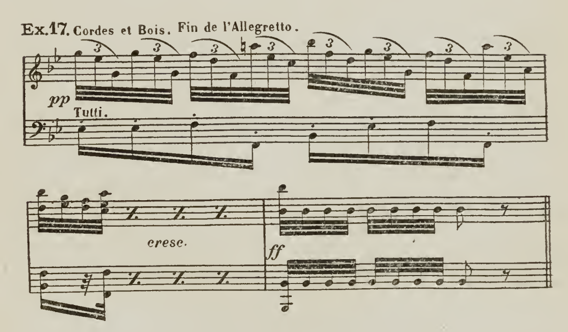


Cet élément joue un rôle purement transitoire et provoque, très rapidement, le retour du ton *si bémol* et du *thème principal*, légèrement varié au deuxième membre de phrase (ex. 16).



Le thème est suivi, cette fois encore, de l'élément de transition, en *si bémol* (ton initial).

Vers la fin, le morceau semble devoir moduler en *mi bémol* ; mais une suite de cadences parfaites en *si bémol* rétablit le ton initial et achève le morceau (ex. 17).



« Croirait-on — écrit Berlioz, au sujet de ces dernières mesures — que cette ravissante idylle finit par celui de tous les lieux communs pour lequel Beethoven avait le plus d'aversion : par la cadence italienne ? Il la répète plusieurs fois précipitamment, ni plus ni moins que les Italiens, quand ils chantent *Félicita*, et s'arrête court. Je n'ai jamais pu m'expliquer cette boutade ».

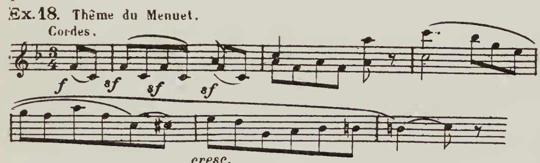
« Est-il possible — dit M. C. Bellaigue — de tourner plus court, de conclure avec moins de ménagements et d'écraser avec plus de brutalité, comme sous le talon, une perle aussi rare ? »

3e Partie. — Tempo di Menuetto (en *fa*).
(Menuet).

Composition de l'orchestre : comme précédemment, plus 2 trompettes et 1 une paire de timbales.

Ce menuet, dont la coupe et le mouvement rappellent les menuets de Haydn, tient ici la place du Scherzo, dont Beethoven a créé la forme et fait un merveilleux emploi dans les précédentes symphonies. Malgré de délicats effets d'orchestre, la substitution ne parait pas heureuse, et, comme l'a écrit Berlioz « la vétusté de la forme semble avoir étouffé la pensée ».
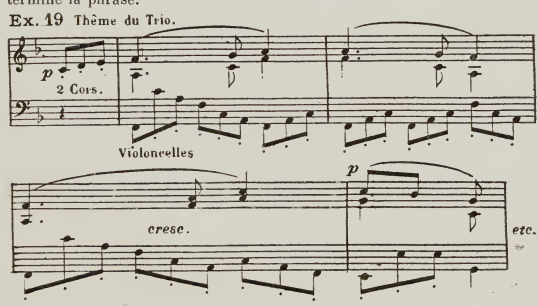
Ex. 18. Thème du Menuet.



A cette première phrase, exposée aux cordes, répond une deuxième phrase qui, après avoir modulé passagèrement en des tons voisins, achève en *fa*, la 1re partie du menuet.

La 1re phrase du trio (ex. 19), commence en *fa* et finit en *ut* ; elle est exposée au début par les 2 cors qu'accompagne un dessin de triolets en *pizzicato* aux violoncelles ; la clarinette s'adjoint ensuite aux cors et termine la phrase.

Ex. 19 Thème du Trio.



La 2e phrase du trio commence en *ut* par la reprise de la 1re phrase transposée aux cordes, surmontées de dessin aux cors et à la clarinette.
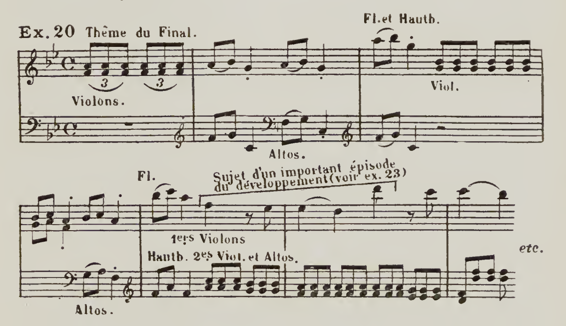
Cette phrase va de *do majeur* à *ré bémol*, puis revient et s'achève en *fa* (ton initial). Reprise de la 1re partie du menuet et fin.

4e Partie. — **Allegro vivace**, en *fa*.
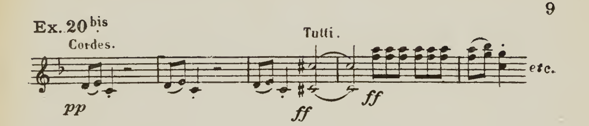
(Final).

Composition de l'orchestre : la même que précédemment.
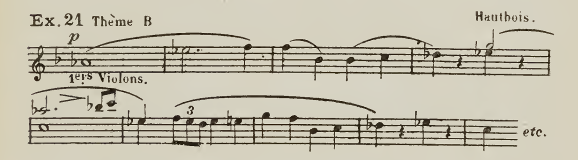
Ce final, qui est la partie la plus importante de la symphonie, étincelle de verve ; les idées en sont neuves et développées avec beaucoup de richesse et de personnalité.
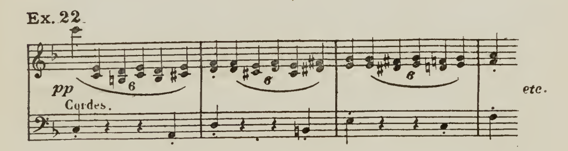


La première phrase de ce thème, exposée aux violons et altos, s'achève sur une chute *pp* à la dominante (*ut majeur*) suivie d'un effet orchestral qui surprend invariablement l'auditeur ; il s'agit, après la chute *pp* en *ut majeur*, de l'attaque *ff*, par l'orchestre entier d'un formidable *ut dièze* à l'octave et à l'unisson (ex. 20 *bis*). Cette brutale exclamation — qui se reproduit plusieurs fois dans le cours du morceau, est immédiatement suivie, les deux premières fois, de la reprise du thème A en *fa majeur* ; et l'on comprend alors que l'*ut dièze* tient ici la place d'un *ré bémol* (par enharmonie), sixième degré altéré du ton initial *fa*.
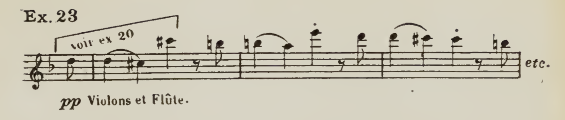


La reprise du thème à l'exemple 20 *bis* est suivie d'une période qui, modulant en *ut* semble préparer l'entrée en ce ton du thème B ; mais une cadence rompue trompe l'attente de l'auditeur et c'est en *la bémol majeur* qu'apparait le thème B (ex. 21).
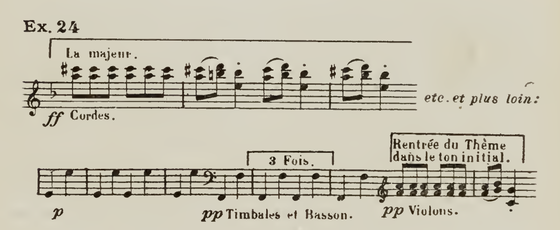


Ce thème dont l'allure calme et le caractère mélodique contrastent avec l'humour du thème A, est exposé d'abord aux 1ers violons pendant que les 2es violons et altos accompagnent avec le rythme initial du thème A ; puis une modulation s'accomplit, et la flûte et le hautbois le reprennent en *ut majeur*. Ici, le rythme accompagnateur desserre un peu son étreinte et fournit le sujet d'un épisode (ex. 22) qui prépare le retour du ton *fa* d'abord et ensuite du thème A.



Après le ton *fa*, le thème A fait sa rentrée (en *fa*), suivie, immédiatement après la 1re phrase, d'un développement important dont le sujet i——t est extrait du thème A lui-même (ex. 23).

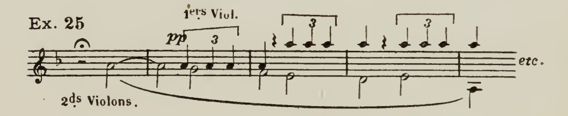


Le sujet de cet épisode est présenté tantôt en style canonique, tantôt par mouvements contraires. Des unissons et des octaves successivement tenus aux bois et aux cuivres, donnent à cet épisode la consistance rythmique et sonore indispensable Commencé en *la majeur*, ce développement accomplit de passagères modulations et, après ces quelques excursions, revient au ton *la majeur*, dont le retour coïncide avec une fausse rentrée du thème A. Mais *la majeur* fait bientôt place à *fa majeur* et la reprise véritable du thème principal (ex. 24) s'accomplit.
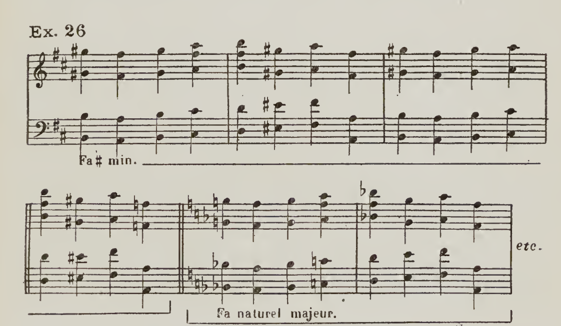


Le développement est fini, la 3e partie du final commence. Nous y retrouvons le thème B commencé en *ré bémol* puis repris en *fa majeur* (ton initial), et l'épisode qui fait suite à ce thème.

Cet épisode est lui-même suivi d'une *coda* dont le sujet semble n'avoir rien de commun avec les éléments qui précèdent, mais est continuellement accompagné de rythmes extraits du thème principal (ex. 25).

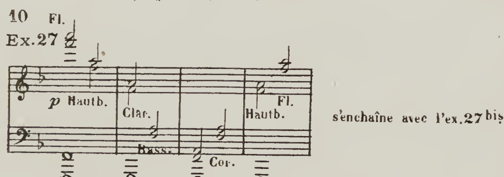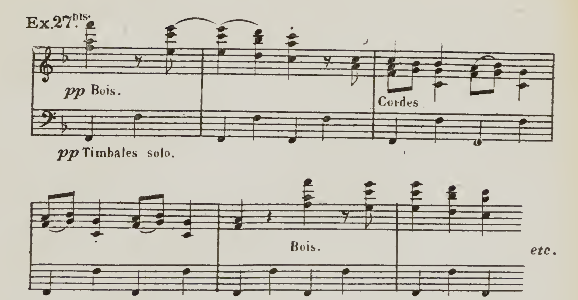


Commencée en *ré mineur*, cette *coda*, après de nombreuses modulations, aboutit à une courte reprise en *ré majeur* du thème A, bientôt suivie de la rentrée en *fa* du même thème.

Un très curieux effet de tonalité vient peu après ; le thème A, après quelques modulations, passe en *fa dièze mineur*, module brusquement au demi-ton inférieur, c'est-à-dire en *fa naturel majeur* (ex. 26).



Ce retour en *fa* est suivi d'une nouvelle reprise du thème B en ce ton. Puis, vient une période concluante au cours de laquelle s'affirment le ton *fa majeur* et le thème A, tantôt sous son aspect primitif, tantôt par fragments soudés les uns aux autres (ex. 27 *bis*), après une pédale de tonique (*fa*) à la basse pendant laquelle les bois et les cors se renvoient alternativement — à l'intervalle d'une mesure, puis d'un temps — deux notes de l'accord de *fa* (*fa, la*) (ex. 27).





Un rapide *crescendo* aboutit à des cadences répétées *ff* par l'orchestre *tutti* et achève ce final, qui est le morceau « le plus violemment humoristique de cette symphonie et abonde — écrit M. C. Bellaigue — en saillies, en écarts, en interruptions outrageantes, en éclats de rire et de colère, qui font une telle symphonie aussi vraie, aussi ressemblante à la vie, qu'un drame de Shakespeare ».

GUIDES THÉMATIQUES

DES

Œuvres Classiques et Modernes

Ludwig VAN BEETHOVEN

1re Symphonie en ut majeur (op. 21).
2e Symphonie en ré majeur (op. 36).
3e Symphonie en mi bémol majeur (op. 55).
4e Symphonie en si bémol majeur (op. 60).
5e Symphonie en ut mineur (op. 67).
6e Symphonie en fa majeur (op. 68).
7e Symphonie en la majeur (op. 92).
8e Symphonie en fa majeur (op. 93).
9e Symphonie en ré majeur (op. 125).



ÉDITION M. SENART, B. ROUDANEZ et Cie

20, rue du Dragon

PARIS